

BARTOL INHOF KAO KNJIŽEVNI KRITIČAR

Ivica Matičević

U vezi s poznatom Barčevom monografijom *Hrvatska književna kritika* (1938)¹ danas se može zamijetiti dvoje: u metakritičkom smislu manjkav i slabo poticajan, ali zbog rijetke informativne gustoće te nepostojanja drugih obuhvatnijih opisa još uvijek aktualan i nezaobilazan stručni uvid u predmet obrade.² Kasniji Pavletićev pregled i Frangešov sintetski rad ipak nisu stvarna alternativa Barcu: tek hrestomatijski proširuju Barčevu citatnu hipertrofiju (Pavletić) odnosno sređuju i discipliniraju njegove zamjedbe »zavodljivijim« stilom (Frangeš), ali ne donose zapravo ništa novo i spoznajno ne predstavljaju važniji pomak.³ Držeći se »metode pozitivne induktivne refleksije« (Lasić) u opisu građe te sređujući dobivene činjenice primjenom kriterija plodnosti u produkciji književnokritičkih tekstova i kriterija prepoznatljivosti kritičke fizionomije (izuzetnosti), Barac izdvaja »vrhove« kritičkoga diskursa od Vraza do Matoša, a za razdoblje realizma pretpostavlja šestoricu — Iblera, Pasarića, Šrepela, Politea, Hranilovića i Čedomila — dvadesetorici ostalih kritičarskih imena. Smatrajući i potonje, doduše, aktivnim sudionicima književnoga i kulturnoga života svoga vremena, ali još više i ponajprije usudbenim pratiteljima i suputnicima izdvojene šestorke, Barac ih ne uvrstava u svoj pregled. Inercijom ne čine to kasnije ni Pavletić ni Frangeš, ne čini to do danas nitko. Povijest hrvatske književne kritike, kao zasebni studij toga metaliterarnoga žanra, podjednako iščekuje svoje parcijalne opise i sintetske radove, izvan utopljenosti u pregledima ili povijestima nacionalne književnosti odnosno u kritičkim studijama o opusima pojedinih književnika, gdje su kritičarske fizionomije razdoblja ili pojedinaca u funkciji drukčijih analitičkih ciljeva.⁴ Ako

kritičkom diskursu postilirizma, realizma i moderne, nakon svih objelodanjenih radova, još možemo pohvatati konce, stvarnost kritičkog diskursa nakon Nehajeva sve do suvremene kritike u deskriptivnom je i analitičkom — studijskom — smislu, upravo virtualna, nepostojeća. U opisu povijesti hrvatske književne kritike još nismo izbjegli Barčevu prokletstvu iz 1929. kako pred predmetom obrade svaki od proučavatelja stoji sam, bez zgotovljenih filoloških predradnji, bez znatnijega kontinuiteta u struci, s gorkim okusom kako se počinje iznova.⁵

Konačno, Bartol Inhof. Pripadnik Barčeva »drugog ešalona« kritičara u vrijeme realizma zaslužuje pomniju analizu ne samo zbog načelnih razloga obrade cjelovitoga kritičkoga korpusa toga razdoblja, nego i zbog pretpostavke da je bio na najboljem putu da osvoji mnogo značajnije kritičke pozicije nego što ih je na koncu zauzeo. Argumente za takvu tvrdnju pronalazim, izdaleka, u izvrsnom filološkom obrazovanju kod Miklošića i Jagića u Beču a koje nije primjereno iskorišteno u bavljenju književnim temama te, izbliza, na temelju metakritičkoga uvida u neveliki književnokritički opus koji je iza sebe ostavio. Nesklon distantnoj kritici, književnopovijesnom portretiranju i esejima o stranim piscima, što su sve u to vrijeme redovito činila priznatija kritičarska imena, Inhof je u desetak kritičkih prikaza objavljenih u »Vijencu« između 1892. i 1895. pokazao nesumnjiv osjećaj za ispisivanje kontaktne kritike, tj. za neposrednu kritičku ocjenu novoobjavljenih djela, redom ostvarenja realističke paradigme.⁶ Kada kažem da je pokazivao »kritički osjećaj«, tada to mislim u smislu koje se pridaje terminu Wertantwort, tj. da je primalac znao doživjeti djelo vrednovanjem u pozitivnom ili negativnom smislu odnosno da je znao zauzeti stav prema njemu.⁷

Inhofovi prikazi redovito zrcale tročlanu kompozicijsku strukturu: nakon iznošenja, kako je on naziva, »okosnice« ili sadržaja djela, zapravo fabule, slijedi interpretacija i ocjena ili ideje (tendencije) djela ili odnosa među likovima ili tehnike pripovijedanja (fabularne izgradnje), a prikazi završavaju ocjenom jezika i stila. Iskazano trovršnim Markiewiczovim pojmovima, a na tragu Ingardenove teze o slojevima književnoga djela, Inhofove su sfere vrijednosti i spoznajno-ocjenjivačke/postulativne (ideja, misli, lik), i slikovite (emotivne: retorika, stil, ekspresija), i konstrukcijske (fabula, kompozicija).⁸ Polazeći, dakle, od doživljaja cjeline djela, Inhof bira koja će sfera vrijednosti imati prednost i na temelju koje će se iznijeti ocjena djela u cjelini ili pojedinoga njezina dijela. U tome je biranju zamjetna autorova intencija da djela sagledava kroz dimenziju njihove idejnosti, misli i poučnosti, dok su sfere konstrukcije i slikovitosti uglavnom tomu podređene

i čine kvantitativno manji dio kritičkih napisa. Uzevši u cjelini, alegoreza prevladava nad parafrazom u gonetanju strukturnih odrednica,⁹ ali njome ipak nije ovladala. Dosta pažnje Inhof posvećuje opisu psihologije likova: kako su likovi za nj ponajprije reprezentanti ideja (lik = ideja aktualizirana u ljudskim činima i osobinama), to je inzistiranje na njihovu opisu zapravo samo produbljivanje sfere idejnosti. Očekivani je idealni rezultat predstavljenih misli za Inhofa sadržan u određenoj etičkoj utemeljenosti svijeta djela, u elaboraciji misli iz kojih je moguće iščitati kakvu pouku, korisnost. Književna djela tako načelno ujedanjuju estetski i etički sadržaj do te mjere da ono »etički lijepo« nerijetko odnosi prevagu nad »lijepim oblikom« ili, kako je to sumirao sam Inhof u jednom od rijetkih programatskih iskaza, punih četrdeset godina nakon pojave svojih prvih kritika u vrijeme realizma: 1. »Makar nam ponudili na zlatnoj tasi i u srebrenim tanjurima jelo garnirano majstorski, ako samo jelo ne sadrži zdravlje i okrepu, to nije nikakovo jelo. A djelo književnosti mora sadržavati jednu zdravu misao, koja mu daje pravo na život« (zagovaranje aspekta ideje); 2. »Mi književna djela uzimljemo uvijek sa strane etičke ljepote ili etike i estetike spojene skupa, jer se one i ne dadu razlučiti usprkos naporima posljednjih četrdesetak godina, napora od strane takozvanih purlartista« (zagovaranje sklada ideje i oblika).¹⁰

Kozarčevoj *Teni* Inhof će tako pristupiti s aspekta krajnje moralnih i odgojnih postulativnih vrijednosti, tako što će istaknuti značenje djela za studij morala slavonskoga sela, napose slavonske žene, ali će prigovoriti što sam pisac nije ponudio i drugo, za čitatelja umirujuće rješenje, u obliku lika žene koji bi predstavljao kontrast liku Tene. Ovako, smatra Inhof, zbog fabularne, kompozicijske i stilske jednodimenzionalnosti koja se oslanja na praćenje jednoga lika u prilično zatamnjenu zrcalu, dobili smo samo primjer nemorala, dok je dobar primjer ostao neizrečen i nedovoljno čitljiv za čitatelje. Slično kao i Čedomil u svojoj studiji o seoskoj novelistici, Inhof smatra kako Kozarac znade postaviti socijalni i moralni problem ali za nj ne zna pronaći rješenje.¹¹ Drukčije rečeno, svoj utilitarni koncept i tendenciju Kozarac ne umije dovesti do kraja, tj. množina tamnih tonova u izgradnji svijeta djela nema svoga svijetloga i optimističnoga parnjaka, što temeljnoj Kozarčevoj nakani o popravljaju svijeta i prilika preko loših primjera iz života oduzima oštrinu i slabi joj izvanknjiževno djelovanje. Iz tako shvaćenih »naturalističkih žica« progovara i roman *Među svjetlom i tminom*, koji djelomice nije uspio i zbog toga što je sama temeljna misao — da je zlo moralnoga rasula posljedica nemara za poljodjelstvo, zemlju i prirodu — tanka i

neutemeljena. Nedostižni uzor su u tom smislu *Mrtvi kapitali*, u kojima Kozarac uspješno, kontrastirajući loše stanje i njegov finalni poboljšani izgled, preko oglednoga Lešićeva imanja, napućuje čitatelja kako činiti i u svome životu. Balans između postavljene teze koja ima realnoga i logičkoga smisla te supostavljanje dobrih i loših životnih aspekata koji zorno potvrđuju zablude (tamni tonovi) ali i moguće izlaske iz tih zabluda (svijetli tonovi), jedini su način na koji Kozarčeve tendencije mogu biti literarno uspješno dimenzionirane, jer će samo tada moći i životno usmjeravati. Postavljeni problem u konačnici mora ponuditi i rješenje, odgovor — docira Inhof — neku vrstu dovršene moralke i jasne pouke, što se u *Teni* i *Među svjetlom i tminom* ne događa. Veza literatura-život ne tiče se samo istinitoga prikazivanja i studiranja stvarnosti u literaturi, već se tiče i upućivanja signala za ispravan život iz literature.

Postulat sloge, pomirbe i bratstva među hrvatskim i muslimanskim stanovništvom u Bosni onaj je temeljni vrijednosni aspekt s kojeg se mora čitati i shvaćati Lepušićeva zbirka pripovijedaka *Slike iz Bosne*: »Duh, kojim ta zbirka diše, duh je pomirbe. Pisac je u svojim pripovijestima iznio jednostavne slike iz običnoga života, prikazujući život bosanskoga kršćanina i muhamedanca onakim, kakav jest, rišući bez umjetnoga prenačinjanja, i svijetle i tamne strane toga života.«¹² Slično kao i kod Kozarčevih djela, i ovdje je u prvom planu ideja (»duh pomirbe«) te načelo kontrastiranja kao načelo vjerodostojnoga prikazivanja zbilje (»bez umjetnoga prenačinjanja, i svijetle i tamne strane života«). Što je pojedina pripovijetka uspješnija u iznošenju svojih »etičnih misli«, to više vrijedi, i obratno. Lako se uspostavlja vrijednosni registar: upravo zato što u pripovijetki *Muratov vir* sam »Murat nije nosilac nikakve ideje, u nizu ostalih pripovijedaka ta je najslabija«, a onu silnu »etičnu moć, koja leži u pobratimstvu, Lepušić je prikazao, da ne možeš bolje« u programatskim *Pobratimima*. Ostale su pripovijesti smještene između ta dva pola.

U prosudbi Novakova romana *Pod Nehajem* kriteriju moralno-poučne vrijednosti zamjetnije se pridružuje opis konstrukcijsko-kompozicijske razine. Spoznavanje romanesknoga moraliziranja i fabuliranja ishodi, smatra Inhof, iz pravilno shvaćenih pozicija i odnosa među likovima, tj. pomoću institucije lika, njegovih karakternih crta i načina fabularnog dimenzioniranja, najlakše će se objasniti prednosti i mane Novakova djela. Prednosti se tiču odmjerenoga impostiranja moralnih kategorija u likovima (kontrasti razum-srce, poštenje-pokvarenost, materijalno-duhovno) što sliku senjskoga društvenoga previranja čini

bližim i uvjerljivijim. Mane proizlaze iz promašenosti »arhitekture pripovijesti«, jer fabula (Inhof fabularne tokove također naziva pripovijestima) nije jednostruka već dvostruka, razlomljena na pripovijest/fabularni tok koji prati Idu i drugi koji prati Jelu: »U koncepciji leži pogreška, pripovijest teče dvojom kolotečinom, što se tek kadšto i letimice unakrštavaju, odakle i dolazi te se početak pripovijesti nastavlja tek na str. 157.«¹³

Konstruktivske vrijednosti u potpunosti dominiraju prikazom Matavuljeva *Bakonje fra Brne*, jer se tu ne nalazi nekih naročitih poučnih misli. Inhof zamjera autoru jednoličnost u »pripovjedačkoj arhitektonici« budući da se u pripovijedanju drži samo kronologije »ne služeći se dopuštenim pače potrebnim pomagalicama tehnike«. Jednostavno, plošno i monotono kronološko fabuliranje s nizom epizoda, koje iznevjeruje »pravila tehnike« (a to za Inhofa podrazumijeva uvođenje *in medias res* i postupno »skidanje vela neizvjesnosti«), oplemenjeno je uspelim humorističkim tonusom koji znatno podiže čitljivost romana. U Vodopićevoj *Mariji Konavoki* u središtu je razmatranje odnosa između predmeta zbilje i njegove umjetničke obrade, tj. pitanje motivacije u književnom djelu. Inhof načelno zagovara iznevjeravanje stvarnosti u korist aristotelske vjerojatnosti i nužnosti ako će to pridonijeti dinamičnosti radnje, pa tako u konkretnom primjeru smatra da je Carićevo dovršenje Vodopićeva romana više nego uspješno, jer se Carić nije strogo držao zbilje kao Vodopić, nego je, prema »zakonima pripovjedačke tehnike« (sada se pod tim podrazumijeva motivacijski sustav) oblikovao kraj djela. Glavne zamjerke upućene su Vodopićevoj opširnosti u dokumentiranju prilika i navika ljudi konavoskoga kraja, smatrajući da bi ekonomija opisa bila umjetnički mnogo djelotvornija. Opširnost u opisu jedan je od prigovora i Kumičićevoj pripovijesti *Urota Zrinsko-Frankopanska*, uz nemotivirano (nepotrebno) uvođenje pojedinih likova, mnogobrojne subjektivne autorove komentare i jednoličnost fabularne izgradnje koja se u osnovici sastoji od izmjena plošnoga ulančivanja epizoda i širih elaboracija same historijske građe (tumačenja, citati). Inhof bi prvu i drugu knjigu rado vidio skraćene, jedino bi treću knjigu ostavio kakva jest, budući da je u njoj radnja dramatski izraženija, dinamičnija i romanesknija. Zato Kumičićevo djelo i nije »historijski roman«, već »pripovijest«, jer se autor nije držao »zakona tehnike« koji vrijede za roman, on ih je bitno oslabio, radnju raspršio, uveo autentičnu građu, komentare, povijesne osobe bez pokrića... Iako iznad svega nedodirljivo stoji Kumičićeva patriotska tendencija, koja »ne će ostati bez duboka i trajna dojma na čitatelja«, jer je pisac »Zrinske i Frankopane priljubio srcu«, Inhofov kritički

prikaz u osnovici nije podlegao dojmu takve pozitivne tendencije koju on sam, naravno, podržava, već je usmjeren prema dobro uočenim formalno-tehničkim obilježjima djela koja se uglavnom mogu okarakterizirati negativno, kao zamjerke autoru.

Pristup Tresićevim *Novim pjesmama* obilježit će, uz neizbježan opis metričke kakvoće, i znatnije propitivanje slikovnih vrijednosti (jezik, stilistika, ornatus). Nakon što je utvrdio da Tresić ne poznaje hrvatskoga akcenta te da u metričkoj shemi miješa staroklasične i narodne predloške, a da mu u žanrovskom smislu, zbog natrpavanja misli i motiva, poezija mjestimice znade skrenuti u neku vrstu racionalne proze, Inhof i pjesnikove figure i trope smatra tek djelomice uspjelima. »Nategnutost« i »prenatranost« dva su obilježja Tresićeva ornatusa koji, i opet samo mjestimice, uspijeva potaknuti žuđenu »živost« i »ljepotu« pjesničkoga izraza. U ovome prikazu definitivno se potvrđuje i zaokružuje golem utjecaj što su ga na Inhofa imali Preradović kao književnik te Daničić i Vuk Karadžić kao filolozi, ali i ne samo na njega: Inhof je umnogomu tek dio opće receptivne slike koja je u spomenutoj trojici na koncu XIX. stoljeća vidjela iznimne pojedince. Idejnim aspektima Kozarčevih djela Inhof supostavlja, kao mogući uzor i/ili stanoviti odjek, Preradovićeve misli o povratku rodnoj grudi zemlje iz poeme *Kraljević Marko*, odnosno matricu moralnoga djelovanja njegove protagonistice iz poeme *Lopudska sirotica*. Kada u prikazu Novakova romana *Pod Nehajem* tumači razliku u mislima i stavovima između Hadačeka i Hugera, i kada prepoznaje da se potonji, za razliku od prvoga koji je racionalan i praktičan, povodi za »prostodušnom argumentacijom, kojoj je srce vrelom«, odmah brže-bolje navodi da se u borbi srca i pameti i sam Preradović »priklanja k strani srca«. To je, sam po sebi, trebao biti dovoljan dodatni dokaz da nas »strana srca« uvijek više zanosi i da nam više znači od »trijeznoga« razuma. Tresićeve retoričke i misaone manjkavosti djelomice idu iz njegova pjesničkoga i duhovnoga habitusa, a djelomice i iz toga što nije lako slijediti Preradovića kao uzor, budući da se tragovi toga utjecaja u Tresića mogu razabrati. A kad je jednom takvo što uočeno, Tresićev ornatus više nije imao šanse (kurziv moj): »Još bolje se vidi razlika među *pjesnikom* Tresićem i *velikim pjesnikom* Preradovićem u ovoj slici (...). Dok kod Preradovića duh u moru roni i nalazi slutnje biser, Tresić roni misli veslom! Prispodoba je Tresićeva kraća, al i nezgrapnija.«¹⁴ O Daničićevu i Vukovu jezično-gramatičku normu ogriješili su se, više ili manje, Kozarac (»ljute gramatičke pogriješke«, »bez pravoga slavonskoga kolorita«), Novak (»nema sluha za hrvatski jezik«) i Tresić

(»onako na laku ruku lomi štap nad Vukom i Daničićem«), dok su Lepušić, Vodopić i Matavulj istaknuti kao primjeri pisaca koji književno znaju rabiti narodni idiom kraja o kojem pišu (Bosna, Konavle i Dalmacija), a vidljivo je da je pisanje u »narodnom koloritu« Inhof posebno cijenio. U tom je smislu i predlagao da bi knjige napisane na izvornom narodnom jeziku nekoga manje poznatoga kraja trebalo opskrbiti rječnikom i objasniti ih čitateljima koji ih ne poznaju. Pronašao je za to dobar (rječnik na kraju Matavuljeva djela) i loš primjer (Vodopićevo djelo, obilno ispisano dubrovačkim jezikom, nema rječnik).

U godini u kojoj je postao urednik »Vijenca«, 1896. i sljedećoj, 1897. (ali ne i dalje, kako se ponegdje pogrešno navodi u literaturi),¹⁵ Inhof piše kazališnu kritiku u »Vijenčevoj« rubrici »Kazališni glasnik«, objavljujući desetak prikaza glumišnih i glazbenih (opernih) predstava. Bila je to samo nominalno kazališna kritika, budući da ga predstava i uži problemi kazališta nisu zanimali. Njega, kao i ostale kazališne kritičare sličnoga tipa u to vrijeme (osamdesete i devedesete godine XIX. stoljeća), Batušić naziva »povremenim suputnicima kazališta« koji pišu iz »kabinetske, profesorske perspektive«, kritičarima u čijim prikazima kazalište ostaje nezamijećeno ili jedva dodirnuo letimičnim opaskama, jer ih u cijeloj stvari interesira samo dramski tekst.¹⁶ Posrijedi je, dakle, nastavak književnokritičke aktivnosti, ali sada ne na tekstovima realističke paradigme, već na predlošcima repertoarnih predstava, koji su uključivali i djela svjetske dramske literature.¹⁷ Ostajući vjeran svojim kompozicijskim, interpretativnim i vrijednosnim mjerilima iz prethodnih kritika, Inhof ne čini nikakav pomak u kritičkom rukopisu: nakon okosnice djela slijedi razmatranje ideje i misli, odnosno tehnike i arhitektonike, a prikaz jezične razine sada eventualno odmjenjuje lapidarna ocjena glumačke postave i inscenacije. I ovdje, kao i u prethodnim prikazima, razmatranje ideja i misli cjeline djela ili pojedinoga lika kvantitativno preteže nad opisom kompozicijsko-formalnih elemenata.

U estetičkom smislu, koliko je to već moguće razabrati na temelju cjeline spomenutih prikaza, jer primarno estetičkih ili književno-programatskih tekstova nije pisao, Inhof je zastupnik realističke paradigme stvaranja, tj. studiranja hrvatskoga narodnog života, podjednako ekonomskih, socijalnih i političkih prilika te, u tim prilikama oblikovanih karaktera na selu i u gradu. Stvaranje psihološkoga profila lika Inhof smatra dijelom reprodukcije stvarnoga života u književnom djelu, otuda inzistiranje na interpretaciji psihologije likova u njegovim prikazima. Misli o nekakvom naturalističkom fotografskom odnosu spram stvarnosti, u oštrom

iblerovskom smislu, u Inhofa nećemo naći. Budući da je govorio kako »naturalizam uzima u dobrom znamenovanju«, u vrijeme kada je pitanje i prijemor oko stvaralačkoga (zapravo stilskoga) pravca u hrvatskoj književnosti gubilo snagu, Inhof je zagovornik pasarićevske linije realističkoga stvaranja, tihi saveznik »Vijenčeva« urednika za čijeg je mandata objavio svoje najbolje kritičke tekstove. Jasno je da Pasarić ne bi objavio Inhofova retka da ovaj nije stajao na pozicijama tzv. zdravoga realizma, odnosno »mekanoga« Šrepelova naturalizma, ali će ga isti taj Pasarić kao suradnik napustiti kada Inhof od njega preuzme uređivanje »Vijenca«, vjerojatno i zbog toga što je u list propuštao previše »mladih« (Begović, Krnic, Nazor, Vidrić, Dežman Ivanov, Nikolić, Alaupović, i dr.), a Pasarić je u to vrijeme još uvijek bio zagovornik »starih«. Opozicija realizam-naturalizam ustupala je prvenstvo odnosu »stari«–»mladi« na javnoj književnoj sceni. Na drugoj strani, iako je Inhof u izravnom obraćanju »*Vijenčevim prijateljima*« u svom prvom uredničkom broju¹⁸ obećao kako će »veliku pažnju posvećivati književnoj kritici« koja »će biti što objektivnija, iskrena i zadahnuta ljubavlju za hrvatsku knjigu«, on to konceptualno obećanje nije izvršio. Već i letimičan pregled »Vijenčevih« brojeva pod njegovim vodstvom pokazuje upravo suprotno — pad broja i kvalitete kritičkih priloga (Šrepelu i Pasariću ni traga, rubrika »Književno pismo« više ne postoji, a glavni su kritičari Politeo i Šurmin).

Sama Inhofova kritička metoda eklektičke je naravi, a zrcali fragmente Aristotelove poetike (izgradnja fabule, motivacija), Markovićeve formalizma (simetrija, proporcija, kontrast), deskriptivizma i impresionizma šenoinskoga tipa, aktualne domaće kritičke prakse koja je djelomice reflektirala europske teorijske poglede (Ibler, Pasarić, Šrepel) te, konačno, zrcali i samu autorovu filološku naobrazbu. Dobra je strana Inhofovih kritika u tome što je on svoje zamjedbe redovito pokušavao argumentirati činjenicama iz teksta, pa su mu tako ocjene, napose one u kojima je opisivao konstrukcijske i slikovne vrijednosti, jasne i uvjerljive (dijelovi prikaza Novakovih, Matavuljevih, Vodopićevih i Tresićevih djela). I u tumačenju idejnih aspekata Inhof znade pogoditi, ali samo onda kada uspijeva pronaći mjeru između onoga što pojedini tekst uistinu nudi u svojim misaonom sastavnicama i vlastitoga izleta u lakoću ideologiziranja koje bi ponegdje prešlo u patetičnu moralku i dociranje o korisnosti. Primjeri relativno uspjele interpretacije misli jesu prikazi Kozarčeva romana *Među svjetlom i tminom*, Ibsenovih *Sablasti* i Shakespeareova *Henrika IV*, dok su Lepušićeve *Slike iz Bosne* i Kozarčeva *Tena* upravo zasićene iščitavanjem ideoloških i moralnih poruka,

zapravo autorovih odgojnih konstrukta. Većina prikaza, s druge strane, opterećena je dodatnim objašnjenjima koji tek pokazuju Inhofovo solidno poznavanje književne i opće povijesti te filologije, ali su za samu kritičku sliku prikazivanoga djela nepotrebni i recepcijski pridonose dojmu rastegnutosti i monotonosti prikaza. (Primjerice, uvodni dio o tematiziranju bosanskih prilika u prikazu Lepušićeve zbirke, zatim uvodni dio o Dubrovčanima kao Hrvatima u prikazu *Marije Konavoke*, patetična tirada o ljepoti ali istovremeno i moralnoj nazadnosti Slavonsaca u prikazu *Tene*, uvodni dio o korisnosti kazališta u Dubrovniku prije nekoliko stoljeća u prikazu predstave *Pavlimir*, umetanje leksikonskih i filoloških objašnjenja o pojedinim kulturnim fenomenima i leksiku u istoj drami, i sl.) Inhof je, dakle, bio obrazovani kritičar sa stavom, koji je znao prepoznati bitne elemente strukture književnoga djela i uklopiti ih u izvanknjiževne odnose. Pri tome se, manje ili više, izvanknjiževni odnosi sa svojim etičkim normativima u Inhofovoj interpretaciji pojavljuju kao jedini mogući kontekst doživljaja i kao najvažnije mjerilo vrijednosti književnoga djela. Da je u interpretaciji bilo više analize i većega balansa u tretiranju vrijednosnih sfera, manje apriorističnih koncepata i nepotrebne preopširnosti, a u pisanju kritike znatnijega kontinuiteta (tek petnaestak prikaza u pet godina) i istaknutije refleksivne sastavnice (potpuna odsutnost poetičko-programatskih iskaza o književnom i kritičkom stvaranju), i Inhofovo bi mjesto na razvojnoj ljestvici hrvatske kritike u prošlom stoljeću bilo priznatije i prepoznatljivije. Ovako, bez središnjega žanra u bavljenju književnim poslovima, Inhof je bio i dobar poznavalac književnosti, ali i nedorečeni svaštar: u zajedničkom paketu s kritikom su i njegovi brojni feljtoni iz »Obzora« i realističke humorističke crtice, odnosno trogodišnje uređivanje »Vijenca«, kao najveće priznanje kulturne javnosti u to vrijeme. Može se postaviti pitanje prestaje li se Inhof baviti kritikom upravo zbog samoga »Vijenca«, kako bi ga što bolje mogao uređivati, ili zato što je osjećao da u kritičkom smislu nema više što reći svojoj publici. Budući da nakon što je prestao uređivati »Vijenac« ne dolazi do obnavljanja autorske kritičarske djelatnosti, odgovor vjerojatno treba potražiti u drugome dijelu prethodne rečenice.

BILJEŠKE

¹ Antun Barac, *Hrvatska književna kritika*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1938. Dio posvećen kritičarima za vrijeme realizma na str. 62-181.

² O Barčevoj književnopovijesnoj metodi uopće, a napose u spomenutoj monografiji vidjeti radove: Stanko Lasić, *O literarno-historijskom metodu u djelima prof. dr. Antuna Barca*, almanah *Pogledi 55*, Zagreb, 1955, str. 3-69. Ante Stamać, *Antun Barac – pretražitelj hrvatske književnokritičke misli*, u: *Barčev zbornik*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1984, str. 43-55, te Vida Flaker, *O Barčevoj metodi u »Hrvatskoj književnoj kritici«*, ibid., str. 91-101.

³ Vlatko Pavletić, *Hrvatski književni kritičari*, I-II, Zagreb, Školska knjiga, 1958. Odjeljak *Kritika* Ive Frangeša kao dio cjeline *Realizam*, u: Milorad Živančević-Ivo Frangeš, *Ilirizam i realizam*, u: *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4, Liber, Zagreb, 1975, str. 315-338, te Ivo Frangeš, *Kritika u doba realizma*, PSHK, knj. 62. Zora-Matica hrvatska, Zagreb, 1976. Potonji je Frangešov tekst tek nešto skraćena verzija teksta iz *Povijesti hrvatske književnosti*.

⁴ Parcijalnih prinosa ipak ima. Na pravom je putu bila edicija »Kritički portreti hrvatskih slavista« Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta i Sveučilišne naklade Liber, primjerice Tomasovićeve monografije o Kombolu, Posavčeva o Haleru...

⁵ Antun Barac, *Između filologije i estetike*, u: *Hrvatska književna kritika*, sv. VII, Antun Barac, prir. Petar Lasta, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 21-37, napose str. 26. Tekst izvorno objavljen u »Savremeniku«, XXII/1929, br. 1.

⁶ Mislimo tu na ove kritike, uglavnom izašle u rubrici *Književno pismo*:

1. *Među svjetlom i tminom*. Pripovijeda Josip Kozarac. »Vienac«, XXIV/1892, br. 13, 26. ožujka, str. 204-207.

2. *Slike iz Bosne*. Napisao Ivan Lepušić. »Vienac«, XXIV/1892, br. 24, 11. lipnja, str. 377-378.

3. *Pod Nehajem*. Pripovijeda Vjenceslav Novak. »Vienac«, XXV/1893, br. 25, 24. lipnja, str. 395-396.

4. *Književno pismo*. (Prikaz Matavuljeva romana *Bakonje fra Brne*), »Vienac«, XXV/1893, br. 45, 11. studenoga, str. 726-727.

5. *Urota Zrinsko-Frankopanska*. Napisao Evgenij Kumičić. (Preštampano iz »Doma i svijeta«, sveska 3). »Vienac«, XXVI/1894, br. 5, 3. veljače, str. 76-78.

6. Mato Vodopić, *Marija Konavoka*. Po istinskom događaju iz vremena prije austrijske zapreme Bosne i Hercegovine. S uvodom popratio Marcel Kušar. »Vienac«, XXVI/1894, br. 12, 24. ožujka, str. 195-196.

7. J(osip) Kozarac, *Tena*. Preštampano iz »Doma i svijeta«. J(osip) Kozarac, *Tri ljubavi iz mladenačkih uspomena*. Preštampano iz »Prosvjete«. »Vienac«, XXVI/1894, br. 31, 4. kolovoza, str. 494-495.

8. A(nte) Tresić Pavičić, *Nove pjesme*. »Vienac«, I: XXVII/1895, br. 17, 27. travnja, str. 263-264. II: ibid., br. 28, 4. svibnja, str. 278-280.

⁷ O tome, primjerice, u knjizi Zdenka Škreba *Studij književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 91-98, odnosno kod istoga autora u tekstu *Interpretacija*, u: *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, str. 489-498.

⁸ Vidjeti Henrik Markjevič [Henryk Markiewicz], *Nauka o književnosti*, Nolit, Beograd, 1974, napose stranice koje govore o karakteristikama književnosti (47-56) i vrijednostima i ocjenama u književnim proučavanjima (251-270).

⁹ O ovim dvama pojmovima vidi knjigu Milivoja Solara *Ideja i priča. Aspekti teorije proze*. Znanje, Zagreb, 1980, str. 75-88.

¹⁰ Criticus [Bartol Inhof], *Slavko Batušić: Na dragom tragu. Roman jednog pronevjeritelja*. »Hrvatska smotra«, I/1933, br. 1, str. 30-36, cit. str. 34/35.

¹¹ Jakša Čedomil, *Nešto o seoskoj noveli*, »Iskra«, I/1891, br. 18-19, str. 152-153, 159-160; br. 21-22, str. 184-186. Detaljnije o tome vidi moj rad *Literatura o Josipu Kozarcu*, »Kolo«, V/1996, br. 4, str. 42-76.

¹² Vidjeti bilj. 6, tekst označen br. 2, str. 377.

¹³ Bilj. 6, tekst br. 3, str. 396.

¹⁴ Bilj. 6, tekst br. 8, II.dio, str. 279-280.

¹⁵ Literatura o Inhofu svodi se na nekoliko kraćih tekstova (enciklopedijskoga karaktera), i dva nešto dulja (općepreglednoga, prigodnoga portretnoga karaktera). Potonje potpisuju Dionizije Švagelj (*Komadić razbijenoga ogledala*, objavljen tri puta u identičnom obliku na raznim stranama: »Novosti«, kalendar, Vinkovci, 1959, str. 79-83; »Revija«, Osijek, IV/1964, br. 2, str. 46-51; *Slavonske književne komunikacije*, Glas Slavonije, Osijek, 1975, str. 215-222) te Vera Erl (*Kritički duh i oštro pero Bartola Inhofa*, pogovor Inhofovim *Izabranim djelima*, Privlačica, Vinkovci, 1994, str. 115-123), čiji je tekst u dobroj mjeri replika Švageljeva teksta, ali bez ponavljanja njegove temeljne materijalne greške, a to je navođenje kako je Inhof kazališne kritike u »Vijenčevu« »Kazališnom glasniku« počeo pisati od 1898 (a ne od 1896, usporedi s bilj. 16). Na jednom drugom mjestu (natuknica *Bartol Inhof*, »Revija«, VIII/1968, br. 3, str. 77-79) Švagelj u popisu Inhofovih radova navodi tekstove potpisane pseudonimom Criticus iz »Hrvatske straže« a koji se odnose na krajnje moralističke i negativne prikaze Novakovih i Kranjčevićevih romana i zbirki pjesama. Pod tim se pseudonimom skrivao, međutim, biskup Anton Mahnič, osnivač »Hrvatske straže« i njezin glavni suradnik, poznat po tome što je napadao sve što je navodno moglo ugroziti javni i crkveni moral i učenje. Švagelja je očito zavarao pseudonim Criticus kojim se neko vrijeme, pored drugih (Smiljan, Ralf Jernej, Augur i dr.) služio i Inhof. Ali Criticusa je u hrvatskoj književnoj praksi bilo više (Franjo Deak, Stanko Pavičić, Rudolf Franjin Mađer...), što se dobro vidi i iz Vidačičevih i Oreškovićevih popisa pseudonima, šifri i inicijala (Marcel Vidačič, *Pseudonimi, šifre i znakovi iz hrvatske književnosti*, »Građa za povijest književnosti hrvatske«, knj. XXI/1951, str. 7-141; Marko Orešković, *Anonimi, pseudonimi, inicijali i šifre hrvatskih književnika i drugih kulturnih radnika u knjigama i periodičkim publikacijama*, ibid., knj. XXXII/1978, str. 217-294.)

¹⁶ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971, str. 71-72.

¹⁷ U »Vijencu« (rubrika »Kazališni glasnik« i »Listak«) pronašao sam ove Inhofove tekstove:

1. Palmotićeve *Pavlimir*. XXVIII/1896, I: br. 37, 12. rujna, str. 586-588; II: br. 38, 19. rujna, str. 606-608.

2. *Kralj Henrik IV. I. dio. Bablje ljeto*. ibid., br. 40, 3. listopada, str. 636-638.

3. Henrik Ibsen, *Sablasti*. ibid., br. 41, 10. listopada, str. 653-654.

4. M. Primorac [Marijan Derenčin], *Ladanjska opozicija. Komedija u 3 čina*, ibid., br. 46, 14. studenoga, str. 732-734.

5. Hermína Tomić, *Ljubav i sjaj. Igrokaz u 3 čina*. XXIX/1897, br. 38, 18. rujna, str. 611-612.

6. *Listak. Hrvatsko kazalište*. (O odnosu novoga intendant Hreljanovića spram opere i drame). XXXI/1899, br. 4, 28. siječnja, str. 64.

¹⁸ To je bilo u XXVIII. godištu (1896), br. 40, 3. listopada, a zadnji je njegov urednički posao u godištu XXXI (1899), br. 5, 4. veljače, kada urednik postaje Jovan Hranilović.